

MARCIN WIERZCHOWSKI

Actor

Images  
vol. XIX/no. 28  
Poznań 2016  
ISSN 1731-450X

## *O przemieniającym życie mroku postaci*

**ABSTRACT.** Wierzchowski Marcin, *O przemieniającym życie mroku postaci* [On the darkness of the character that transforms life]. „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 47–60. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.04.

The author analyses the relationship between the actor's life and the character they create on stage. He points to the interdependencies between the actor and their role. He determines the conditions in which the role should be constructed and also discusses the on- and off-stage circumstances that determine the value of a particular role. This analysis is supported by the author's own experience as a theatre director.

**KEYWORDS:** theatre role, actor, acting skills, William Shakespeare, director

Przypomniła mi się ostatnio widziana w dzieciństwie scena z fabularyzowanej biografii Wojtyły, reżyserowanej przez Krzysztofa Zanussiego (jedyna pewnie scena z tego filmu, którą chciałbym pamiętać): mały Wojtyła uczestniczy z ojcem w wielkopiątkowej drodze krzyżowej w Kalwarii Zebrzydowskiej. A potem idą do gospody i chłopiec z przeżeniem patrzy na aktora, który jeszcze przed chwilą był Chrystusem, który wciąż ma brodę i makijaż, może nawet część kostiumu, a teraz siedzi w gronie znajomych, trzyma w dłoni wielki kufel piwa i śmieje się hałaśliwie z niewybrednych zapewne żartów. I pamiętam wybuchową mieszkankę uczuć, jakie kłębiły się w tym chłopcu (a może kłębiły się we mnie), niemożność zrozumienia tej nagłej zmiany, tej nieprzystawalności. Bo skoro przed chwilą, tam, na kalwaryjskich ulicach, konał wśród tłumu, oczywiście w inscenizacji, ale jednak prawdziwie, to jak to możliwe, by teraz był po prostu jednym z nich, by żłopał piwo i rechotał z nimi... Kwestia grania Chrystusa zaprzętała niejednego teologicznie zorientowany umysł. Poszukiwano odpowiedzi na pytania o to, kto może, kto ma prawo, czy w ogóle mamy prawo, czy można scenicznie uzurpować sobie boskość, rozumienie boskości; czy to nie świętokradztwo. Epoka nowożytna coraz bardziej oczyszczała nas z wątpliwości, na coraz więcej pozwalała. Pytanie cichło, by wreszcie na dobre zniknąć z powierzchni. Odkrywam je dla siebie na nowo i rozszerzam jego kontekst: nie chodzi już tylko o Chrystusa, lecz w ogóle o postać. Zestaw pytań brzmi z grubsza tak: Jakie warunki muszę spełnić, by daną postać zagrać? Czy postać, którą gram, ma jakikolwiek związek z moim życiem? Czy domaga się czegokolwiek ode mnie? Czy wolno mi ją zagrać? Czy mam prawo ją zagrać? Etc.

Chcę pisać o przemieniającej życie mocy postaci. O jądrze, do którego aktor ma szansę i powinien dążyć. O zależności pomiędzy życiem a rolą, pomiędzy człowiekiem/aktorem a postacią. O wzajemnym oddziaływaniu, jakie pomiędzy nimi zachodzi lub zachodzić może.

Wszystko to, nad czym rozmyślałam w ostatnich dniach, wciąż pozostaje bardziej w sferze domysłów niż pewników, bardziej intuicji niż dogmatów, bardziej szkicu, przymiarki niż formuły, struktury. Podaję w wątpliwość rzeczywistą siłę oddziaływania teatru, jeżeli nie idzie za nim rzeczywista przemiana życia jego twórców. Lub przynajmniej odważna próba przemiany (*If you want to do something, really want to do something, be prepared to risk complete failure...*[1]). Nie da się wejść na barykadę i krzyczeć do ludzi: „Przemieńcie swoje życie”, jeżeli nie dokonało się tego samemu. Nie da się ich *prawdziwie* pocieszyć, jeżeli samemu nie znalazło się pocieszenia. I nie chodzi wyłącznie o efektywność, lecz o prawo. By nie uzurpować sobie prawa...

Zawsze marzyłem o aktorstwie, które rozgrywa się w przestrzeni duchowej, które jest Drogą. To postrzegałem jako szansę, jaką otwiera dla nas teatr, opowiadanie historii, mierzenie się z postaciami. Traktowanie swojego aktorstwa albo przygody reżyserskiej jako kariery, redukowanie ich do poziomu doświadczenia estetycznego – profesjonalnego doświadczenia estetycznego – zrównuje je z pracą w biurze, banku, masarni, na poczcie albo w pekaesie. A rezultatem tej redukcji jest to, że – parafrazując Bernharda – oddajemy teatr we władanie segregatorów firmy Leitz. Segregatory firmy Leitz panoszą się wszędzie, poczynawszy (naturalnie) od przestrzeni biurowych – dyrektorskich gabinetów, sekretariatów, księgowości, biura obsługi widzów, biura koordynacji pracy artystycznej, księgowości, działu literackiego, gabinetu kierownika technicznego itd. – poprzez pracownie krawieckie i stolarskie, magazyny dekoracji i kostiumów, kabiny akustyków i elektryków, garderoby, aż po kulisę, podscenie i scenę, po rampę i park reflektorów. Segregatory firmy Leitz gotowe są spętać teatr tak samo, jak wcześniej, zdaniem Bernharda, spętały niemieckojęzyczną literaturę, pozbawiając go treści, odbierając mu jego anarchistyczny impet, drenując jego potencjał duchowy i redukując go do czysto estetycznej powłoki, która ma ładnie wyglądać na półce. I tak jak aktorzy otrzymują złote maski z poruczenia widowni, tak widzowie otrzymują złotą maskę od aktorów za to, że jednak podnieśli cztery litery z fotela i przyszli do teatru. Żeby nie było żadnych wątpliwości: złota maska w mieszkaniu aktora rzadko ląduje na zaszczytnym miejscu. Złota maska staje się szpargałem. Upchnięta na półeczce obok krówki szczęścia od teściowej i barometru od teścia, których nie możemy wyrzucić, o ile chcemy utrzymać pozory przyzwoitego kontaktu, pomiędzy rachunkami do zapłacenia, wypisanymi długopisami, zakurzoną zdjęciem, pudełkiem po kompaktach, którego najpierw nie chciało się nam wyrzucić, a potem zapomnieliśmy, że w ogóle istnieje; upchnięta na zapomnianej półeczce z zapomnianymi rzeczami, zbiera kurz i czeka swego zapomnienia. I podobnie jak aktor nagrodzony złotą maską, tak i widz wciska ją tam, gdzie wzrok nie sięga. Złota maska bowiem nie ma żadnej wartości. To, że nie jest złota, to jedno; to, że jest wyrazem jedynie powierzchownej sympatii,

[1] Jeżeli naprawdę chcesz coś zrobić, musisz zaryzykować totalną porażkę (Bill Drummond).

to drugie. Dziękujemy wam, że nas zabawiacie, mówią widzowie (bo przecież złote maski przyznawane są w przerażającej większości aktorom, którzy najsprawniej potrafią widza rozbawić, komedianom, scenicznym kabareciarzom, repertuarowym klaunom – widz niczego więcej nie oczekuje, widz chce się pośmiać albo wzruszyć, wyjść z teatru w przyjemnym nastroju i zapomnieć) – dziękujemy wam. Aktorzy nie pozostają dłużni: Dziękujemy wam, że dajecie nam pracę, mówią, i serwują widzom to, czego widzowie oczekują. I tak się to kręci. Nie ma bardziej kwitnącej agencji turystycznej obecnie jak teatr repertuarowy. I, obok widza, to aktor jest tego biura głównym klientem. Aktor przychodzi i mówi: Co państwo macie w ofercie? – Starożytny Rzym, Juliusz Cezar. – Doskonale, mówi aktor i już jest podekscytowany, bo przecież zawsze marzył, by zagrać Cezara. Co prawda Cezar ginie w drugim akcie, lepiej byłoby zagrać Marka Antoniusza, ale w końcu Cezar to postać tytułowa, będą musieli napisać, nie można nie zauważyć postaci tytułowej... Takie i im podobne snując rozważania, aktor wyrusza na wycieczkę, by jeszcze z urlopu mejlować do agenta: Jakie nowe oferty, promocje? I wraca do domu, przychodzi do biura, w ofercie jest wycieczka do Danii – Hamlet? – Nie, Laertes, i, kręcąc nieco nosem, aktor pierze ciuszki, czyści przeciwsłoneczne okulary, dokłada do bagażu ciepły sweter i rusza do Danii – kolejna fajna wycieczka.

Tak, być może wcale nie w segregatorach teatr ugrzązł, tylko w biznesie turystycznym. TUI teatr pożarło, nie segregatory (a może do spółki). TUI (lub Orbis) jest zmorą – i naturą – polskiego teatru. Całoroczne wczasy, zmienna oferta, wszystko w zależności od ceny. Bywają wycieczki lepsze i gorsze, czasami dochodzi do tego, że pisze się reklamacje, żąda odszkodowania, ale biuro działa, rozwija się, kwitnie. I wszystko to, co uchodzi za doświadczenie życiowe, nie jest w rzeczywistości niczym innym jak urlopem, zorganizowaną wycieczką. To, co egzotyczne, jest egzotyczne w granicach orbisowskiej oferty. Świat oglądany z perspektywy kurortu. I jedynym, o co rzeczywiście w tej podróży chodzi, to żeśmy tam byli, zaliczyli, przywieźli sześć i pół tysiąca zdjęć i 10 godzin filmu, jak na targu w Tangerze kupujemy curry albo hełm tropikalny à la Staś Tarkowski na kenijskim straganie, tuż przed wejściem do dżipa, który z bezpiecznej odległości i przy ryku silnika pokaże nam dzikość natury. Wszystko to teatr ma w swojej ofercie i aktorzy uwielbiają przebierać w tych atrakcjach. Wieczni turyści, ubrani w wystudiowane stroje, które stworzą wizerunek obieżyświatów, trapezistów, łowców przygód, obwieszani aparatami, do których obiektywów te „przygody” łowią, by potem opowiadać znajomym, jak to jest w tej Afryce i jak to jest w tej Danii, i jak to oni, co to nie oni, gdzie i którądy oni, i ach, ach, och... I wszystko to – jeśli pominąć tę wprawiającą w zakłopotanie próżność i megalomanię – może i nawet jest ciekawe; ale nie ma to nic wspólnego z doświadczeniem świata, z poznawaniem go i obcowaniem z nim. I tym, czym Orbis zawinił najbardziej, jest pozór; jest tworzenie iluzji doświadczenia i iluzji poznania. Orbis nazwał wycieczkę wyprawą (i z wielką chęcią wyprawę nazwałby wycieczką);

Orbis zredukował poznawanie świata do zorganizowanej podróży do strzeżonego i okolonego płotem kompleksu hotelowego nad brzegiem ciepłego morza, dwa posiłki dziennie, prywatna plaża, cztery wyjazdy w teren w tygodniu, zorganizowana wizyta w autentycznej (akurat!) wiosce afrykańskiej... Pozór, pozór, pozór. Wszystko to plan filmowy, który kłamie, że jest rzeczywistością. Orbis to firma zbrodnicza, bo przekonała nas, że nasze pragnienie poznawania świata – arcyłudzkie, jak to się mówi, pragnienie – da się zaspokoić za stosunkowo niewielkie pieniądze. Świat u twoich stóp. Świat na wyciągnięcie ręki. Bliżej świata. Twoje okno na świat. Wszyscy chcą podróżować. Spytań dowolnego człowieka, w dowolnym wieku od lat 16 wzwyż, o czym marzy, a możesz być pewny, że powie: „Podróżować po świecie”. Spytaś go: „Po co?” i zapadnie cisza. Nic przekonującego nie usłyszysz. Każdy chce oblecieć świat dookoła nie dlatego, że świat rzeczywiście go interesuje, tylko że wstyd się przyznać, że nie mamy już marzeń. Że nie wiemy, co chcielibyśmy zrobić, dokąd polecieć, nie mówiąc już o tym, po co. Podróżowanie jest na podorędziu. I wierzymy w tę chęć podróżowania, i notujemy w pamięci nazwy kolejnych kurortów, które podbiliśmy, deptaków, na których się pokazaliśmy, straganów, na których nabyliśmy niepodważalne certyfikaty swojej obecności. I wracamy do domu, do nieruchawego, statycznego domu, bo w końcu nie ma jak w domu. Ale Orbis nam realizację naszych marzeń gwarantuje. Za stosunkowo niewielką cenę. I jeśli kiedykolwiek było w nas rzeczywiście marzenie poznania, to Orbis skutecznie je ostudził. Bo po co się narażać, po co się szarpać, po co organizować samemu, po co pakować się na rok czy życie całe, skoro można na 9 lub 14 dni pojechać i mieć wikt wliczony w cenę. Szczyryk ci się nie przyda na orbisowskiej wycieczce. Menażka też nie. Kompas też nie. Nawet mapa nie jest niezbędna, można pożyłczyć z hotelu. Orbis skradł nasze marzenie poznania. Skradł złotą maskę Agamemnona, zastępując ją kawałkiem pomalowanej złotem blachy albo – w najlepszym razie – tombakową kopią. Partactwo, oszustwo, szalbierstwo rozpanoszyło się i skradło nam duszę. I choć mówię o turystyce, to ani na chwilę nie przestałem mówić o aktorze, aktorstwie, artyście, uprawianiu sztuki. Orbis wziął człowieka w posiadanie i aktor nie jest w tym względzie wyjątkiem. Orbis ma teatr w agencji. Czy raczej teatr jest agentem Orbisu. Aktorskie poszukiwanie stało się pozorem poszukiwania, aktorskie poznawanie i odkrywanie – pozorem odkrywania i poznawania, bo pozostają wyłącznie wycieczką. A o wycieczce się zapomina. Wycieczka nie zmienia życia. Wycieczka jest urlopem od życia. Wystarczy pomyśleć o swoich wakacjach, żeby zobaczyć, że tak właśnie jest. Wakacje są od tego, żeby NIC nie robić. Żeby się nie martwić. Żeby nie walczyć o życie. Wakacje są apatycznym czasem wegetacji, letargu, braku aktywności[2].

[2] I podwyższonego poziomu stresu. Bo przecież jestem tutaj, żeby się zrelaksować i nie potrafię. Wszystko mnie wkurwia, wszystko mnie drażni. Wcale nie chcę być tutaj, co tu robi ta kobieta, kim są te bachory,

to moje dzieci?! Chryste! Urlop, urlop, urlop, masz mieć urlop. (Swoją drogą, samo to słowo stawia cię na baczność swą szorstkością).

Tymczasem aktorstwo – z postacią, którą aktor przyjmuje, i dzięki tej postaci – może być Drogą. Może być Drogą bardziej niż praca w księgowości, banku, nie mówiąc już o poczcie. I istotą tej Drogi jest przemiana życia twórcy. Najpierw twórcy, a potem widza. Ale na tej Drodze nie można być turystą. Bo turysta nie jest w stanie opowiedzieć o świecie; turysta potrafi co najwyżej opowiedzieć o wycieczce. Jak zresztą miałby opowiadać o świecie, którego nawet nie dotknął? A jednak turysta ciągle uzurpuje sobie prawo własne do opowieści o świecie; bo Orbis jest jego oknem na świat i za pośrednictwem Orbisu on ten świat poznaje; i jakiegokolwiek przekonywanie, że świat, który poznaje, jest wyłącznie makietą, atrapą świata, na nic się nie zda. Podobnie człowiek zniewolony nie jest w stanie powiedzieć prawdy o zniewoleniu. Tylko człowiek wolny, wyzwolony lub nieustannie walczący o wolność (wszak wolność jest procesem, a nie stanem) potrafi powiedzieć prawdę o zniewoleniu. A powiedzieć prawdę w tym kontekście oznacza mieć moc transformującą słuchacza, moc płynącą z wiarygodności. A wiarygodność daje nam spotkanie (lub – jak chciałby Alain Badiou – Wydarzenie). Postać, spotkanie z nią jest zatem dla aktora szansą na doświadczenie Wydarzenia. Nieskorzystanie z tej szansy skazuje aktora na status turysty, uzurpatora, kłamcy, kabotyna; nieskorzystanie z tej szansy jest rezygnacją z mocy, jaką teatr oferuje; nieskorzystanie z tej szansy jest tchórzliwym – bądź nieświadomym – uchYLENIEM się przed odpowiedzialnością za przestrzeń, którą wybrałem lub którą mi dano w posiadanie; nieskorzystanie z tej szansy jest wyborem stagnacji, bezruchu, martwoty; nieskorzystanie z tej szansy jest rezygnacją z podróży.

Każda postać posiada jądro, ziarno, które ma w sobie moc przemieniającą ludzkie życie. To jądro otacza fabularna i psychologiczna otulina, która z samym jądrem nie ma nic wspólnego. Jest nawozem umożliwiającym ziarnu życie, puszczenie pędu. Jednocześnie to, co rzuca nam się w oczy, kiedy obcujemy z postacią na stronie dramatu, to właśnie ta otulina. Uderza nas woń nawozu, czyli anegdoty, którą (dramato)pisarz nam serwuje. Jądro jest zakryte. Aktor-turysta porusza się wyłącznie w sferze anegdoty. I dopóki aktor, mówiąc metaforycznie, nie wkroczy na drogę do Damaszku, czyli ku jądro postaci, a więc dopóki nie zaryzykuje wywracającego jego życie na nice Wydarzenia, dopóty mamy do czynienia wyłącznie z doświadczeniem estetyczno-emocjonalnym: aktor analizuje postać, dostrzega jej poruszenia, nawet szuka równoległości pomiędzy swoim życiem a postacią, ale dopóki jego wysiłek nie znajdzie przełożenia na życie, dopóty pozostanie bezowocny. Nie oznacza to rzecz jasna, że aktor nie może zrobić dobrej roli; przeciwnie, ma wielkie szanse zrobienia dobrej, może nawet wielkiej ROLI, ale ani na chwilę nie oderwie się od ziemi. I ani na chwilę nie dotknie prawdy. Prawda możliwa jest dopiero wówczas, kiedy aktor świadczy o swojej postaci życiem. Wówczas aktor zyskuje moc podmiotu Wydarzenia, by jeszcze raz zacytować Alaina Badiou. Siła podmiotu Wydarzenia – albo, używając języka biblijnego, Ucznia, Apostoła – nie ma nic wspólnego z siłą imitatora. Tylko Uczeń-Apostoł-Świadek-Podmiot Wydarzenia jest nosicielem energii Wydarzenia, czyli prawdy: on posiada zaraźliwą

siłę wiary; jego słowo zyskuje właściwości prawdziwie transformujące; on może obudzić w słuchaczu/widzu pragnienie przemiany.

To transformujące życie jądro jest częścią KAŻDEGO bytu literackiego, który staje się budulcem dla postaci scenicznej. To jądro jest tak samo obecne w Klaudiuszu i Chrystusie; Wierchowieńskim i doktorze Rieux; Patricku Batemanie i księciu Myszkynie. I nie jest to jądro redukujące postać, tylko dopełniające. Jądro przemienia życie ku Dobru. Ale nie oznacza to, że zawiera cukierkowy obraz rzeczywistości, że upraszcza postać, że próbuje ją usprawiedliwić. Jądro nie ma nic wspólnego z tym, w jaki sposób postać jawi się na scenie: nie rozmydla zła, nie szuka usprawiedliwienia. Ani – z drugiej strony – nie osądza. Nie ma nic wspólnego z tzw. broniem postaci. Jądro postaci nie broni; jądro pozostaje w relacji z aktorem, z nim wchodzi w reakcję. Ale czym jest? Jądro jest dotknięciem prawdy, jej nagłą emanacją, emanacją, która wypływa z przestrzeni fikcji i rozświetla życie aktora.

W zorganizowanym przez BAFTE (British Academy of Film and Television Arts) okolicznościowym wykładzie amerykański scenarzysta i reżyser Charlie Kaufman tak mówił o wstydlivej intymności pisarskiego doświadczenia i publicznego dzielenia się nim:

Stoję tu przed wami i z prędkością światła, słowa, myśli usiłuję użyć mojego voodoo, by przekonać was, że te dwie godziny spędzone ze mną nie będą czasem straconym. Sięgam tym samym po pradawny wzorzec korzystania z czasu... i kolorowymi farbami zamalowuję pradawną Ranę: jak sprawny iluzjonista rozpraszam waszą uwagę, by was nabrać. Więc żeby zmienić ten wzorzec, pozwólcie mi odsłonić Ranę. Wkraczam w tę sferę po omacku. Nie wiem, czym jest Rana, ale wiem, że ma swój wiek. Wiem, że jest dziurą w moim istnieniu. Wiem, że jest wrażliwa. Wierzę, że jest niepoznawalna, a przynajmniej że nie da się jej zamknąć w słowach. Wierzę, że i ty ją masz. Wierzę, że jest jednocześnie właściwa dla każdego i wspólna wszystkim. Wierzę, że to coś, co należy trzymać w ukryciu i chronić przed światem; coś, po czym musisz stepować 5 razy dziennie; coś, co nie wyda się innym interesujące, gdy to ujawnisz. Rana to coś, co naprawdę, naprawdę, naprawdę sprawia, że nie da się ciebie pokochać. To twoja tajemnica, nawet przed samym sobą. Ale Rana chce żyć<sup>[3]</sup>.

Istnieje powinowactwo pomiędzy jądrem postaci a Kaufmanowską Raną (używam wielkiej litery, by oddać odróżniającą ją od każdej innej rany angielskie *the wound*). Kto wie, może są nawet tożsame. Oba

[3] ...trying... to use my voodoo at the speed of light, the speed of sound, the speed of thought, trying to convince you that your two hours with me will not be resented afterwards. This is an ancient pattern of time usage... and it paints over an ancient wound, and paints it with bright colours. It's a sleight of hand, a distraction, so to attempt to change the pattern let me expose the wound. I now step into this area blindly. I do not know what the wound is, I do know that it is old. I do know that it is a hole in my being.

I do know it is tender. I do believe that it is unknowable, or at least unable to be articulable. I do believe you have a wound too. I do believe it is both specific to you and common to everyone. I do believe that it is the thing that must be hidden and protected, it is the thing that must be tap danced over five shows a day, it is the thing that won't be interesting to other people if revealed. It is the thing that truly, truly, truly make loving you impossible. It is your secret, even from yourself. But it is the thing that wants to live.

mieszczą w sobie coś potężnego, kryją niesamowity potencjał nie tylko skierowany ku własnemu życiu, ale również (nade wszystko) ku postaci. Powracam więc do pytania: Czym jest jądro? Czym jest Rana? Rana jest czymś, co istnieje od dawna i co skrzętnie skrywamy. Rana jest bolesnym centrum naszego istnienia. Posiada Ranę każdy i dla każdego jest ona równie tajemnicza. To, że na co dzień o niej nie pamiętamy lub że ją skrzętnie skrywamy, w niczym nie zmienia faktu, że nie przestaje ona wywierać wpływu na nasze życie: na to, jak się zachowujemy, jak domagamy się uwagi, jak walczymy o akceptację, jak poszukujemy miłości, jak uciekamy przed bliskością, jak konstruujemy swój światopogląd, jak traktujemy własne ciało, jak traktujemy ciała innych ludzi, jakimi przedmiotami się otaczamy, do jakich ludzi Igniemy, a od jakich stonimy, jak konstruujemy swoje myśli, jakie filmy oglądamy, jakie filmy nas odrzucają, w jakim stopniu angażujemy się w życie społeczne, jak postrzegamy własną rolę w świecie, co śnimy, z czym mamy problem, z czym *uważamy*, że mamy problem, jakie mamy poczucie humoru, jak reagujemy na sytuacje stresowe, co uznajemy za sytuacje stresowe, jakie kobiety się nam podobają i jacy mężczyźni, jaki mamy stosunek do pieniądza, jak definiujemy swoje cele życiowe, jak selekcjonujemy informacje, co uważamy za ważne, a co za nieważne, co myślimy o sobie — i nie jest to wyczerpująca lista sfer naszego codziennego życia, na które wpływa coś, co wiemy, że istnieje, a co nie wiemy do końca, czym jest, czyli Rana.

Skąd wiemy, że istnieje? Sprawdziliśmy to doświadczalnie. Kiedy? W jakich okolicznościach? Podejrzewam, że każdy intuicyjnie zna na to pytanie odpowiedź. Działo się tak, ilekroć pod wpływem jakichś zdarzeń, jakichś działań — własnych lub innych ludzi — czuliśmy się obnażeni — nadzy i boleśnie zawstydzeni swoją nagością; nadzy i upokorzeni faktem obnażenia. Ilekroć po jakichś przykrych dla nas wydarzeniach przysięgaliśmy sobie, że nigdy już nie pozwolimy nikomu tak się potraktować. Ilekroć nienawidziliśmy siebie za to, że dopuściliśmy do rzeczy, do których dopuściliśmy. Ilekroć w swej wyobraźni zamienialiśmy się w najokrutniejszego z katów, a w sali tortur umieszczaliśmy człowieka, który nadużył naszego zaufania. Ilekroć ze zdziwieniem stwierdzaliśmy, że płaczemy i nie możemy powstrzymać potoku łez. Ilekroć mieliśmy ochotę popełnić samobójstwo. Ilekroć wyobrażaliśmy sobie płacz naszych przyjaciół i wrogów, gdy nagle nas zabraknie. Ilekroć czuliśmy się tak przeraźliwie, przeraźliwie samotni i niezrozumiani. W każdym z tych przypadków możemy być pewni, że dotknięto lub obnażono naszą Ranę.

Oczywiście, każdemu scenarzyście tworzącemu postać pytanie o Ranę towarzyszy i każdy udziela na nie głębszej lub płytszej odpowiedzi: czyni założenia, które następnie przekłada na sceny, które w rezultacie dadzą widzowi dostęp do bebechów życia postaci. Ale jednocześnie każdy uczciwy scenarzysta, dramato- czy powieściopisarz zdaje sobie sprawę z tego, że tworzona przez niego postać jest *zawsze* większa i głębsza niż największa i najgłębsza rzecz, jaką jej twórca sobie

na jej temat pomyślał. Każdy scenarzysta i każdy powieściopisarz to potwierdzi: że w procesie twórczym postaci zaczynają żyć własnym życiem i wymykają się spod ich kontroli. I zaryzykuję stwierdzenie, że motorem tego życia postaci jest tajemnica. I że tajemnica postaci jest tożsama z jej Raną.

Odkrywanie Rany/jądra postaci jest dla aktora wyprawą, która może nie skończyć się w dniu premiery. Jeśli Rana, jak sugeruje Kaufman, jest niepoznawalna, to żadna odpowiedź nie będzie ostateczna. Szyb, w który zjeżdżamy, zdaje się nie mieć końca i zawsze można zjechać jeszcze niżej, i jeszcze niżej, i jeszcze niżej. Ale mimo to warto odważnie poszukiwać choćby prowizorycznych odpowiedzi i odważnie je stawiać. Odpowiedź, gdy przychodzi, zawsze ma w sobie pewną ostateczność. Czasami z obawy przed tą ostatecznością wolimy nie odpowiadać (zniechęceni nieuchronną prowizorycznością odpowiedzi lub, przeciwnie, z obawy przed jej nieodwracalnością). Ale każda odpowiedź jest świadectwem i widowym znakiem przebywanej drogi. Narzuca mi się metafora windy, którą zjeżdżamy sto, trzysta pięter w głąb. Rozglądam się po kabinie, moją uwagę zwraca panel dotykowy złożony z dwóch przycisków: o i –1. Pierwszy z nich jest nieaktywny, gdy wsiadamy. Wciskamy więc –1, drzwi zamykają się, winda rusza w dół, by się po chwili zatrzymać, drzwi otwierają się, odsłania się przed nami jakiś pejzaż, ładny, aczkolwiek dość, jakby to powiedzieć, prosty. Wychodzimy, rozglądamy się, kumamy, w czym rzecz i nawet jest nam przyjemnie, ale po chwili widzimy, że nie ma tu zbyt wiele do roboty, więc wracamy do windy i przez chwilę zastanawiamy się, co teraz. Czy to już koniec wycieczki? W zasadzie nikt nie powiedział, jak ona ma wyglądać i co dokładnie będziemy oglądać. Zerkamy na panel dotykowy: teraz oba klawisze są aktywne. Czyli że niżej coś jeszcze jest. Wciskamy –1. Winda rusza, zatrzymuje się, drzwi otwierają się, widzimy nową dekorację, zauważamy elementy, które widzieliśmy piętro wyżej, ale teraz wyglądają one trochę inaczej, kontekst jest jakby szerszy, światło inne, wszystko wydaje się trochę bardziej trójwymiarowe, aczkolwiek nadal niewiele jest tu dla nas do roboty, więc wracamy do windy, wciskamy –1. Nietrudno wyobrazić sobie ciąg dalszy tej windziarskiej metafory: przez pewien czas guzik –1 wciskając będziemy odruchowo, ale prędzej czy później zorientujemy się, że jesteśmy już naprawdę głęboko pod ziemią. Zerkniemy na elektroniczny wyświetlacz, na którym widnieć będzie liczba 47 albo 237 albo 3428. Zrobiliśmy więc kawał drogi, a każde z odwiedzonych pięter było naprawdę złożone i fascynujące, a im dalej w las, tym jego poznanie było coraz bardziej angażujące i czasochłonne, i jakoś poruszająco, niepokojąco znajome. I im niżej byliśmy/jesteśmy, tym bardziej wydawało się nam, że niżej niczego już być nie może. I coraz częściej, kierując kroki z powrotem do windy, byliśmy pewni, że teraz czeka nas już droga w górę, że klawisz –1 tym razem już musi być nieaktywny. Ale nie był. Więc wciskaliśmy go ponownie i zjeżdżaliśmy niżej.

Nietrudno rozszyfrować znaczenie tej metafory: w naszym kontekście winda wiezie nas ku Ranie postaci, a każde piętro jest częściowym



wyjaśnieniem jej (Rany) tajemnicy. Każde piętro symbolizuje odpowiedź: cząstkową, prowizoryczną, tymczasową, ale – chwilowo – definitywną. Ograniczenia technologiczne sprawiają, że nie możemy zjechać od razu na sam dół: komuś musiało zależeć, by podróż w dół odbywać stopniowo, skokowo. Czy nie łatwiej byłoby od razu zjechać na sam dół? Po cholerę ta czkawka? Nie można było pomyśleć tego inaczej? Przecież i tak doświadczamy efektu (a)kumulacji? No cóż, z pretensjami trzeba by iść do konstruktorów tego ustroju – być może nie pomyśleli. Albo mieli w tym interes, by zwozić nas tak pomalutku. Albo wiedzą coś, czego my nie wiemy, i to coś ratuje nam życie, na przykład że jak w nurkowaniu nie można wynurzać się zbyt szybko, by nie zostać zmiażdżonym przez różnicę ciśnień, tak tu nie można się zbyt szybko zanurzać. Poza tym, gdybyśmy zjechali od razu w dół, skąd mielibyśmy wiedzieć, na jakiej głębokości jesteśmy i jaką drogę pokonaliśmy? A tak wiemy. Każda odpowiedź znaczy naszą drogę, jest jej świadectwem, niezaprzeczalnym znakiem naszej obecności i naszej przygody – procesu, który się toczy i który, wiele na to wskazuje, z natury swej nie ma końca. Koniec wyznaczamy więc sami. Albo kresem jest zielony spektakl.

Chcę zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół tej metafory: że im głębiej byliśmy, tym bardziej krajobraz wydawał nam się znajomy. Bo może o to chodzi: że im głębiej zjeżdżamy, tym bardziej dostrzegamy w postaci siebie. Tym dotkliwiej odkrywamy, że choć tak bardzo jesteśmy różni, to jednak coś nas łączy. I że tym czymś nie jest siła, lecz kruchość, Rana – właściwa każdemu i wspólna wszystkim. Że to z niej wystrzeliwiają ku niebu katedry i marzenie o wielkości, niezłomność i bohaterstwo. Że wyruszając w tę podróż, dajemy się prowadzić do punktu, w którym gotowi jesteśmy sięść do pisania adresowanego do naszej postaci listu, który mógłby zaczynać się tak: „Droga Arkadino, wydaje mi się, że dotarłam do punktu, w którym zaczynam cię rozumieć i czuć. W procesie tej pracy powracać zaczęły do mnie chwile w życiu, o których zapomniałam lub których znaczenie wydawało mi się jasne i zamknięte, i nagle odkrywam ich nowy wymiar. Choćby zdarzenie sprzed 10 lat, kiedy...”. I tu płynęłyby szczegóły zdarzeń.

W wędrówce do jądra lub, jeśli wolimy, Rany, istnieją równoprawnie i postać, i aktor. Wyeliminowanie któregośkolwiek z tych bytów grozi zorbisowaniem. Ola Konieczna w wywiadzie dla „Notatnika Teatralnego” przy okazji pracy nad pierwszym polskim spektaklem René Pollescha mówiła o niewystarczalności teatru reprezentacji, który przede wszystkim zasadza się na tym, że w tym modelu teatru zazwyczaj brakuje miejsca na osobistą wypowiedź aktora. Aktor pytany o swoje odczucia zaczyna odpowiadać: „Moja postać...” – „Nie, co TY czułeś?”. I wówczas zapada martwa cisza. Konsternacja. Pustka. Postać, zamiast stawać się medium osobistego doświadczenia, zamiast stanowić komfortową maskownicę, za pomocą której aktor może być bezkarnie bezwstydnym, dzięki której może odważyć się na nagość zwierzenia – lub buntu, lub gniewu, lub nijakości, lub czegośkolwiek innego, co go trawi, co musi skrywać przed światem, co rodzi jego lęki – na radykalny

ekshibicjonizm, którego w innych ramach społeczeństwo by nie zaakceptowało, który skazany byłby na potępienie itd., zamiast korzystać z tej niewiarygodnej przestrzeni, jaką daje mu postać, postanawia nie angażować się. Odtwarzać. Uciekać się do sprawdzonych aktorskich zagrań. Nie wymagać od siebie. Postać staje się dla niego przestrzenią biurową, w której wszystko jest odpersonalizowane. Owszem, mam na biurku zdjęcie żony, ale wszyscy mają na biurku zdjęcie żony, więc możemy się swobodnie zamienić biurkami i wszystko będzie ok. Konieczna przyrównuje aktorstwo do aktu seksualnego. I głęboko odczuwam to porównanie, ale nie da się go rozszerzyć na tych, którzy swoje postaci – podobnie jak swoje uczestnictwo w teatrze (wbrew zapewnieniom) – traktują w sposób profesjonalnie obojętny. Ich pasja jest rzekoma, bo jest bezpieczna. Seks nie jest bezpieczny, nawet z zabezpieczeniem. Bo nie chodzi o to, czy coś się pocnie, czy nie, tylko o to, że seks uruchamia sferę najintymniejszych, najbardziej skrywanych instynktów. Jeśli stajemy do seksu uzbrojeni, to nasza satysfakcja jest umiarkowana. Jeżeli stajemy nadzy, bezbronni, lub jeśli pozwolimy się rozbroić, jeżeli zaryzykujemy – choćby to, że staniemy się rodzicami, a przecież nie jest to ryzyko najpoważniejsze, jakie przed nami stoi – wówczas satysfakcja jest nieporównanie większa, wówczas seks rzeczywiście godny jest swego miana i swej sławy. Tymczasem, podobnie jak w życiu, w którym nasze fantazje erotyczne wolimy zaspokajać ręcznie przed ekranem komputera, bo brak nam odwagi, by zwierzyć się partnerce ze swoich najbardziej wstydliwych, ale i najbardziej upragnionych fantazji, tak i w aktorstwie.

Oprócz postaci istnieje też niby-postać, uzurpujająca sobie wszelkie prawa i tytuły. Pod przywołaną wcześniej Arkadinę podszywa się raz po raz niby-Arkadina. Kim są? Co odróżnia je od siebie? Niby-Arkadina to właśnie ta bezpieczna postać, ta postać NIBY ze mnie wyłoniła, ta postać, której NIBY oddaje siebie, która NIBY mnie narusza, w rzeczywistości jednak nie narusza niczego, bo wszystko, co daje, jest mi dobrze znane i gdybym miała stanąć na chwilę przed lustrem i spytać samą siebie, czy naprawdę oddałam jej to, co najintymniejsze, czy naprawdę odważyłam spuścić się w rejony, których najbardziej się boję, to szczerza odpowiedź brzmiałaby: NIE, nie miałam odwagi. Daję więc reżyserowi jakieś ochłapy, a im bardziej on ufa w moją uczciwość, w moje partnerstwo, tym większe ochłapy mu rzucam. *Zgwałć mnie*, mówię do niego, *wtedy odsłonię coś więcej*[4]. *Zgwałć mnie, a wtedy dam ci Arkadinę*. Bo rzeczywiście, Arkadina narodzić się może tylko wówczas, gdy aktor(ka) odsłoni siebie (tyle że gwałt naprawdę nie jest konieczny). Niby-Arkadina z kolei powstaje we wszystkich pozostałych przypadkach. Nie ma stadium pośredniego (tak jak nie można być

[4] Nie potrafię zrozumieć, czym jest w aktorze to pragnienie gwałtu. Dlaczego tak wielu aktorów za dobrych reżyserów uważa tych, którzy do aktora nie zwracają się inaczej niż per „ch\*\*\*” (lub „p\*\*\*o”), którzy zadania aktorskie okraszają odpowiednią liczbą wulgaryzmów wymierzonych w aktorskie

dobre samopoczucie („Co ty mi tu odp\*\*\*\*alas, musiałoby ująć za uwagę najłagodniejszą i najbardziej przyjazną)? I dlaczego w rewanżu za wzmiankę o partnerstwie reżyserowi-niegwałciełowi zdarza się doświadczyć awantur na siedem fajerek?

trochę w ciąży). Owszem, można błędzić w obrębie danego spektaklu (wieczoru), można nie trafiać, fałszować, deztererować, nie dopuszczać postaci do głosu, ale nie ma czegoś takiego, że w obrębie spektaklu trochę ją dopuszczę do głosu...

Ujmując to jeszcze inaczej: aktor zadowolony ze swojej roli, aktor, który ma poczucie, że coś osiągnął, niczego (na ogół) nie osiągnął. Aktor zadowolony kłamie. Przede wszystkim przed sobą kłamie. Bo postać jest tam, gdzie najbardziej boli. NAJBARDZIEJ. Tam, gdzie boli nieznośnie. Gdzie ból jest nie do wytrzymania. Dotykając tego miejsca, nie sposób być zadowolonym. Dotykając tego miejsca, aktor odczuwa najgłębszy wstyd. Tam objawia się postać. Tam mieszka prawda, tam drzemie prawdziwa odwaga. Tam, czyli w Ranie. Nie chodzi o to, by wiedzieć. Chodzi o to, by mieć odwagę tam sięgać. W płaszczyźnie intelektualnej osiągnąć to łatwiej: wystarczy bowiem podważyć wyznawane przez siebie poglądy. Wystarczy odważyć się na swoistą gimnastykę umysłową, w której rozbiję swój obraz świata, w obrębie której spojrzę na świat z perspektywy kogoś innego i to bez trzymanki, bez wewnętrznego przekonania, że w rzeczywistości to ja mam rację, a teraz tylko się tak bawię. Gimnastyka, o której mówię, nie jest bynajmniej gimnastyką szwedzką; to raczej cyrkowe ewolucje bez zabezpieczenia. Muszę się bać. Musi mi być niewygodnie. Muszę mieć wątpliwości, czy to, co robię, jest aby rozsądne. Nie, to nie jest rozsądne. Bo dążenie do prawdy nie jest rozsądne. Bo nie pozwala spocząć na jakimś kamieniu i powiedzieć: MAM, znalazłem, dotarłem. Obok pojawiającego się w konfrontacji oko w oko z postacią Stanisławowskiego pytania: CZEGO ONA CHCE?, równie ważne jest inne pytanie: CZEGO CHCĘ JA? Czego ja chcę od życia? Przed czym JA uciekam? Czego JA się boję? W czym JA siebie zakłamuję? Czemu JA trzymam się kurczowo pewnych poglądów? Itd. To zestaw pytań, które niby-Arkadina wypiera i neutralizuje. Niby-Arkadina nie boi się niczego. Niby-Arkadina jest zadowolona z siebie. Niby-Arkadina funkcjonuje w obrębie ściśle wytyczonych granic, których nie przekracza, w obrębie przewidywalnych (bo wyuczonych, bo wypracowanych na próbach) reakcji, słów, gestów, min. Niby-Arkadina nie spotyka się ze mną. Nie jest integralną częścią mnie. Nie ma ze mną nic wspólnego. Nie użyzam jej ciała. Co najwyżej udaję, że jej go użyczam. Ale jednocześnie Niby-Arkadina mówi najgłębszą prawdę o mojej mizerności, o moim tchórzostwie, o moim oportunizmie, o tym, że w gruncie rzeczy teatr mnie nie obchodzi. Niby-Arkadina istnieje i daje mi szansę na przejrzanie się w tym zwierciadle. Tyle że ja nie potrafię tego zrobić, bo jestem zadowolona, bo jestem usatysfakcjonowana.

Podobnie jak istnieje niby-Arkadina, istnieje też niby-aktor. Niby-aktor to twór istniejący dość powszechnie, okrzepły w starych przyzwyczajeniach, wedle których aktor ma realizować zamierzenie reżysera. Okrzepłość niby-aktora nie jest determinowana bynajmniej przez jego biologiczny wiek. Niby-aktor to kondycja wewnętrzna, która przekłada się na szereg zewnętrznych przyzwyczajeń; z grubsza można

by określić je mianem profesjonalizmu. Niby-aktor to wewnętrzna nieruchawość. Niby-aktor to terytorium, moja niby-landia, w której mi dobrze, w której czuję się bezpieczny i poza granice której nie zamierzam się ruszać. Wśród niby-aktorów wyróżnić można grupę budzącą największe współczucie: tych, którzy lubią dużo mówić o swoim aktorstwie, o osobistym zaangażowaniu, o świeżym teatrze, o odwadze, i którzy pozostają (per definitionem) całkowicie oddzieleni od tego, co robią, których zaangażowanie jest zaangażowaniem pozornym. Niby-aktor jest aktorem nieszczęśliwym, aktorem kalekim, który swojego kalelectwa nie zauważa. To jest smutne i tym trudniejsze do przewalczenia.

Właśnie w jakimś piśmie kobiecym czytany przez jakąś podróżną dostrzegam nagłówek: Krzysztof Stelmaszczyk – aktor jest jak kucharz. Powiedzmy sobie otwarcie: niby-aktor jest jak kucharz. Bierze składniki, które nie są nim, z którymi nie ma żadnego związku emocjonalnego, i podążając za przepisem (lub – przy odrobinie większej dozie talentu – tworząc ten przepis samemu) wkłada je do kotła, gotuje i voilà, potrawa jak się patrzy. Właśnie to kuchmistrzostwo jest tym, czego aktor za wszelką cenę powinien się wystrzegać. I nie chodzi o to, żeby teatr był śmiertelnie poważny czy śmiertelnie serio. Ale żeby był w taki sposób traktowany. Bo nawet jeśli Konieczna mówi, że w spektaklu Pollescha czuje, że jest źle, jeśli widz się nie śmieje, to całość jej wypowiedzi przeczy brakowi zaangażowania, przeczy schlebaniu gustowi publiczności. Nie widziałem spektaklu, więc trudno mi się do niego odnieść, biorąc jednak poważnie to, co ona mówi na jego temat, na temat pracy nad nim – własnej pracy przynajmniej – w wywiadzie, widzę, że to jest jej podróż, że to podróż do własnego głosu, że to podróż ku Nieuchwytnemu. Może zresztą podróż bardziej owocna, bardziej twórcza niż te, które odbywała na tak zwanym poważnym materiale, na tych wszystkich Szekspirach czy Wyspiańskich. Ale nie znaczy to, że tzw. klasycznie zbudowana postać nie może zaistnieć. Już o tym zresztą mówiłem, ale powtórzę: Arkadina istnieje, ale istnieje o tyle, o ile ja istnieję. Błąd. Arkadina ŻYJE, ale żyje o tyle, o ile ja ŻYJĘ. Lata temu pojawiła się we mnie fantazja na temat poczekalni postaci, w której postaci oczekują na swoją kolej, by wejść w ciało aktora i przeżyć fragment swojej historii ponownie. I kiedy, powiedzmy, Medea słyszy z głośnika, że znów grać gdzieś będą „Medeę”, to radość ponownego cielesnego zaistnienia miesza się w niej z horrorem własnego losu: bo oto znów będzie musiała zabić dzieci. Ale ważniejsza jest szansa za ponowne życie. Postać odczuwa względem aktora wdzięczność za tę sposobność: nie ma własnego ciała, potrzebuje ciała aktora; nie ma własnego języka, potrzebuje ust i krtani aktora; nie ma własnych oczu, potrzebuje oczu aktora; nie ma własnych zmysłów, potrzebuje zmysłów aktora; ma własne emocje, ale te uruchamiane są wyłącznie w styczności z emocjami aktora. Postać zna swoją wartość. Jest bytem szczególnie dumnym, szczególnie próżnym. I kiedy fala wdzięczności mija (może nigdy nie mija bezpowrotnie, ale na pewno słabnie), postać zaczyna na aktorze wampiryzować. I nagle zdaje się uważać, że to ona daje, że to

ona obdarowuje, a nie że jest obdarowywana. Jakby przeczuwała, że jej życie jest większe od życia aktora, który godzi się wziąć ją w siebie, że jej doświadczenie jest przemożniejsze, że jej obiektywna wartość jest większa. Że nie ma niczego, czego mogłaby pozazdrościć aktorowi poza cielesnością. Postać wie, jak wiele ma do dania. I jak wiele aktor może zyskać. Ale domaga się od niego ofiary. Domaga się od niego szczerości. Domaga się od niego poświęcenia. Domaga się od niego niewiedzy. Domaga się od niego otwartości. Wtedy może zaistnieć w całej pełni. Wtedy rozkwita. W przeciwnym razie nie zamierza się wcale angażować, wycofuje się. I słusznie, bo jest zbędna – aktor jej nie potrzebuje, skoro sam wszystko wie, skoro jest wszechwiedzącym kucharzem...

\* \* \*

Gdzieś w sieci natrafiłem na następujący akapit:

W pisarstwie najgorsze jest to, że nie możesz być tylko pisarzem, że musisz być tysiącem innych rzeczy: poetą, ekspertem zbrojeniowym, złamanym sercem, naukowcem, legendarnym kucharzem, teoretykiem, inżynierem, wybuchową nastolatką, bogiem na łożu śmierci. Musisz być w stanie pisać monologi, przemowy i szczerze do bólu wyznania i sprawić, by były wiarygodne. Pisarstwo to wchodzenie w cudzą skórę. Pisarstwo naprawdę jest trudne[5].

Podmieńcie „pisarz” na „aktor”, „pisarstwo” na „aktorstwo”, „pisać” na „grać”, a nie będziecie dalecy od prawdy. Jest w tym podobieństwie pisarstwa i aktorstwa jedna drobna, ale istotna różnica: to, co dotyczy pisarstwa, jest po prostu prawdą; to, co dotyczy aktorstwa, jest marzeniem o aktorstwie. Marzeniem, zaproszeniem i wyborem, którego można dokonać. Są tysiące aktorów, którzy, pozwalając pisarzom wchodzić w cudze buty wszystkich dookoła, sami ciekawi są jedynie zapośredniczonego doświadczenia: zgodnie z zasadą „Ty przymierzyłeś, a ja opowiem, jak to jest chodzić w takich butach”. Nie żeby było w tym coś zdrożnego (choć kilka lat temu ciskałbym dzeusowymi gromami we wszystkich, którzy taką opcję wybierają). A jednak przeczuwam w takim wyborze łatwiznę i lęk, a nade wszystko rezygnację.

Dzieci, którym rodzice zaszczipiają gen dorosłości zbyt wcześnie, szybko zaczynają się wstydzić swoich rówieśników i patrzą na nich z wyższością, nazywając dziećmi, a zapraszane przez nich do zabawy z niepewnością oglądają się na swoich rodziców, w oczach zawarłszy pytanie, czy aby na pewno wypada w tej dziecinadzie brać udział. I nie że nie chcą poszaleć, ale boją się stracić tę dorosłą twarz, za którą tyle już razy dorośli ich chwalili. Nie wszyscy dorośli, rzecz jasna. Bo są też dorośli, którzy na takie dzieci patrzą z niejakim przerażeniem, a gdy

[5] The worst thing about writing is that you aren't just a writer, you have to be a thousand things: a poet, a flirt, a weapons expert, a bleeding heart, a scholar, a legendary cook, a theorist, an engineer, a reckless teenage girl, a dying god. You have to be able to write monologues and speeches and heartfelt confessions,

and you have to make them believable. Writing is putting yourself into someone else's shoes. / Writing is really hard. (<<http://thepaperplaneofexistence.tumblr.com/post/146129309510/boleynqueens-nikaalexandra-the-worst-thing-about>> [dostęp: 9.07.2016]).

rodzice dzieciaczka nie słyszą, szepczą pomiędzy sobą: „Taki stary-maleńki”. Czy nie ma tu przypadkiem analogii z opisanym powyżej typem aktorstwa? Nie chcę się bawić, mówi aktor, choć przecież chce, choć przecież po nic innego do szkoły teatralnej nie szedł. Poszedł, bo czuł obietnicę frajdy. Potem powiedziano mu – nie zawsze właściwym językiem – że są takie rodzaje zabawy, który wymagają pewnego wysiłku i trudu. Często mówili mu to ci, którzy sami instynkt i śmiałość zabawy utracili. A potem dostał kilka razy po łapach, że nie tak się bawi, a potem sparzył się, bo ktoś, kto obiecywał zabawę i komu zaufał, okazał się grubym hochsztaplerem – i wylądował, gdzie wylądował.

Zresztą dotyczy to całej naszej przekłętej dorosłości. Wczoraj uczestniczyłem w dwudziestych godach naszych przyjaciół. Piękne miejsce, piękna przestrzeń, dużo miejsca do tańczenia. Na parkiecie pierwszy pojawił się półtoraroczny Szymon, obok niego rodzice w charakterze opieki – i długo, długo nikt. Dorośli oblegali stół, jedli kanapki, wsuwali sałatki, dolewali winka sobie i kompanom. Nikt nie sprawiał wrażenie głodnego, ale jak się rozmawia, to się je. Tyle że – i mówię o tym z bolesnej autopsji – rozmowa na imprezie, na której się tańczy, jest swoistym kamuflażem dla ciała: w trakcie rozmowy ciało staje się niewidoczne, podczas gdy taniec to ciało obnaża. A że nagość akceptujemy tylko w pewnych okolicznościach, to wybieramy kamuflaż. I ciągnie się za tym kamuflażem wyraźna smuga dojrzewania, w trakcie którego świadomość własnego ciała i skrzepowanie nim zapaściły w nas trwałe korzenie. Dużo wody w Wiśle wokół barki, na której byliśmy goszczeni, musiało upłynąć, by parkiet ożył. Ale ożył dziewczynami. Krąg czarnych mamb podrygiwał, a panowie podpierali ściany. Jak na dysce w podstawówce. I nawet rodzynek, który w pewnym momencie dołączył do kręgu, natychmiast stając się jego centrum, nie tańczył, lecz krył swoje ciało za wyglupem na temat tańca.

I znów: wydaje mi się, że analogicznie rzecz się miewa z aktorstwem i niby-aktorstwem. Ale jestem pewien, że nie ma aktora, w którym bez względu na zawodowe doświadczenia i stopień nabytej ewolucyjnie dorosłości wciąż – płycej lub głębiej – nie tkwiłoby to pragnienie zabawy na całego. Na takie właśnie aktorstwo otwiera i do niego zaprasza znaleziony dziś cytat o pisarstwie, który jednocześnie najuczciwiej w świecie ostrzega nas przed trudem i ryzykiem, jaki się z nim wiąże. Ale momenty zwątpienia, ciemności, niewiary, niemocy są – zdaje się mówić autor cytatu – integralną częścią tej dziwnej zabawy, którą wyobrazić można sobie na przykład tak: oto bez latarek mamy wejść w labirynt ciemnych piwnicznych korytarzy. Są tam miejsca, do których przez małe okienka dociera światło. Ale są też miejsca ciemne choć oko wykol. To nic, że się boisz. Bo kiedy przyjrzyś się temu, co masz w sobie, zobaczysz, że prócz lęku żyją w tobie ekscytacja i radosna ciekawość. I jeśli tylko lęk nie jest od nich większy, przyjmij zaproszenie, otwórz piwniczne drzwi i, wypuszczając z tylnej kieszeni niteczkę, po której wrócisz do wyjścia, zanurz się w labiryncie.

Takiej odwagi i płynącej z niej frajdy sobie życzymy.